INFIERNOS ARTIFICIALES

Arte participativo y política de la espectaduría

INFIERNOS ARTIFICIALES

Arte participativo y política de la espectaduría

CLAIRE BISHOP

t-e-o r í a

Introducción

Todos los artistas son parecidos. Sueñan con hacer algo que sea más social, más colaborativo y más real que el arte.

Dan Graham

Alfredo Jaar entrega cámaras desechables a los residentes de Catia, Caracas, cuyas imágenes se exhiben como la primera exposición en un museo local (*Camera Lucida*, 1996); Lucy Orta imparte talleres en Johannesburgo para enseñar a desempleados nuevas técnicas de moda y discutir sobre la solidaridad colectiva (*Nexus Architecture*, 1997-); Superflex pone en marcha una estación de televisión por Internet para los residentes de edad avanzada de un proyecto habitacional en Liverpool (*Tenantspin*, 1999); Jeanne van Heeswijk convierte un centro comercial condenado al abandono en un centro cultural para los residentes de Vlaardingen, Rotterdam (*De Strip*, 2001-2004); la Long March Foundation recaba información sobre papeles picados, populares en provincias remotas de China (*Papercutting Project*, 2002–); Annika Eriksson invita a grupos e individuos a comunicar sus ideas y habilidades en la feria de arte de Frieze (*Do you want an audience?*, 2004); Temporary Services improvisa un ambiente escultórico y un espacio comunitario vecinal en un lote baldío en Echo Park, Los Angeles (*Construction Site*, 2005); Vik Muniz abre una escuela de arte para niños de las favelas de Rio (*Centro Espacial Vik Muniz*, Rio de Janeiro, 2006–).

Estos proyectos son sólo una muestra de la oleada del interés artístico en la participación y colaboración que ha tenido lugar desde inicios de los 90 y en una multitud de sitios en el mundo.

Este campo expandido de prácticas postestudio existe actualmente con gran variedad de nombres: *arte socialmente comprometido, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual* y (más recientemente) *práctica social*. Me referiré a esta tendencia como *arte participativo* dado que connota el involucramiento de varias personas (en oposición a la relación uno a uno de la *interactividad*) y evita las ambigüedades del *compromiso social*, que puede referirse a un amplio rango de obras, desde la pintura *engagé* a las acciones intervencionistas en medios masivos. Por supuesto, en la medida en que el arte responde a su entorno (incluso *vía negativa*), ¿qué artista *no está* socialmente comprometido?[1] Por lo tanto, este libro está organizado alrededor de una definición de participación en la cual la gente constituye el medio y material artístico central, a la manera del teatro y el performance.

Debe enfatizarse desde el inicio que los proyectos analizados en este libro poco tienen que ver con la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud (1998/2002), a pesar de que la retórica alrededor de este trabajo parezca ser, al menos a un nivel teórico, un tanto similar.[2] No obstante, varios de los proyectos que formaron el ímpetu para este libro han emergido a raíz de la *Estética relacional* y los debates que ocasionó. Los artistas que trato a continuación están menos interesados en la *estética* relacional que en las recompensas creativas de la participación como un proceso de trabajo politizado. Uno de los logros del libro de Bourriaud fue hacer a los proyectos discursivos y dialógicos más flexibles para museos y galerías; sin embargo, la reacción crítica a su teoría catalizó una discusión mucho más informada y crítica alrededor del arte par-

1. Jeremy Deller: "Francis Bacon estaba comprometido socialmente, Warhol estaba comprometido, si eres un buen artista estás comprometido socialmente, ya sea que estés pintando o haciendo esculturas". (Entrevista con la autora, 12 de abril de 2005.)

2. Por ejemplo, Bourriaud argumenta que el arte relacional toma como horizonte teórico "la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado". Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), p.13. Pero cuando observo a los artistas que apoya, independientemente de sus argumentos, encontramos que están menos interesados en las relaciones intersubjetivas y su contexto social que en la espectaduría como insertada de manera más general dentro de los sistemas de exhibición, temporalidad, ficción, diseño y el "escenario". El presente libro continua mi crítica de *Estética relacional* publicada en *October* 110, otoño 2004, pp. 51-79.

ticipativo. Hasta inicios de los 90, el arte basado en la comunidad estuvo confinado a la periferia del mundo del arte; hoy se ha convertido en un género por derecho propio, con cursos de maestría sobre práctica social y dos premios dedicados.[3]

Esta orientación a un contexto social ha crecido exponencialmente y, como mi primer párrafo lo indica, es ahora un fenómeno casi global –que abarca desde América hasta el sureste asiático y Rusia, pero florece más intensamente en países europeos con fuerte tradición de financiamiento público de las artes–. A pesar de que estas prácticas han tenido, en su mayoría, un perfil relativamente débil en el mundo comercial del arte –los proyectos colectivos son más difíciles de mercadear que las obras de artistas individuales, y menos susceptibles a ser "obras" que una selección fragmentada de eventos sociales, publicaciones, talleres o performances– ocupan no obstante un lugar prominente en el sector público: en comisiones públicas, bienales y exposiciones de temática política. A pesar de que ocasionalmente haré referencia a ejemplos contemporáneos de contextos no occidentales, el centro de este estudio es el ascenso de esta práctica en Europa y su conexión con el imaginario político cambiante de esa región (por las razones que explicaré más adelante). Pero independientemente de la localización geográfica, el sello distintivo de una orientación artística hacia lo social en los 90 ha sido una serie de deseos compartidos por invertir la relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y la audiencia. Para ponerlo de manera sencilla: el artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de *situaciones*; la obra de arte, como un producto finito, portátil, mercantilizable, es reconcebida como un proyecto continuo o de largo plazo con un inicio y fin inciertos, mientras que la audiencia, previamente concebida como el "observador" o "espectador", es ahora reposicionada como coproductora o *participante*. Como los capítulos siguientes intentarán clarificarlo, estos cambios son a

3. Ver por ejemplo los programas de maestría en Arte y Práctica Social de la Portland State University y del California College of the Arts; en Práctica Pública en el Otis College of Art and Design, y en Práctica Contextual en la Carnegie Mellon University, Pittsburgh. El premio Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change (Nueva York) fue inaugurado en 2009, mientras que el Premio Internacional para Arte Participativo (promovido por la región Emilia-Romagna, Italia) fue inaugurado en 2011.

menudo más poderosos como ideales que como realidades actualizadas, pero todos apuntan a ejercer presión sobre los modos de producción y consumo convencionales en el capitalismo. Como tal, el discurso está enmarcado dentro de la tradición de escritura marxista y postmarxista del arte como una tarea desenajenante que no debe ser sujeta a la división del trabajo y la especialización profesional.

En un artículo de 2006 me referí a este arte como uno que manifestaba un "giro social", pero uno de los argumentos centrales de este libro es que este desarrollo debe posicionarse de manera más precisa como un retorno a lo social, parte de una historia continua de intentos por repensar el arte colectivamente.[4] A pesar de que el arte de los 90 y 2000 forma la motivación primaria de esta investigación, la preocupación de los artistas por la participación y colaboración no surge sin precedentes. Desde una perspectiva occidental europea, el giro social en el arte contemporáneo puede contextualizarse por dos momentos históricos previos, ambos sinónimos de la agitación política y los movimientos por el cambio social: las vanguardias históricas en Europa alrededor de 1917, y la llamada "neo" vanguardia que lleva a 1968. El resurgimiento conspicuo del arte participativo en los 90 me lleva a formular la caída del comunismo en 1989 como el tercer punto de transformación. Trianguladas, estas tres fechas forman una narrativa del triunfo, la heroica resistencia final y el colapso de una visión colectivista de la sociedad.[5] Cada fase ha sido acompañada por un repensamiento

4. Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", *Artforum*, febrero 2006, pp. 178–83.

5. Debe enfatizarse que esta estructura ideológica tripartita es menos aplicable en dos de las regiones cubiertas en este libro. En Argentina, 1968 estaba más asociado con la resistencia a la opresión militar (la dictadura de Onganía) que con la revolución de izquierda, a pesar de que los artistas sabían de los levantamientos en Francia y hacían referencia a ellos en su trabajo. Como señala Nicolás Guagnini: "Si acaso, las fechas de una cronología sudamericana podrían oscilar entre el AI-5 en Brasil en 1964 y la salida de Pinochet en 1986; la experiencia social que lleva al 68 en América del Sur es aquella de la represión. Todo el trabajo posterior en el subcontinente (Grupo CADA, Proyecto Venus, Eloísa Cartoñera, las intervenciones de Cildo Meireles) apuntan a reconstruir los vínculos sociales destruidos por las dictaduras, las políticas de Kissinger, el Plan Cóndor, etc." (Guagnini, correo electrónico a la autora, 8 de octubre de 2010.) En la antigua Checoslovaquia, 1968 connota la invasión soviética y el comienzo de la llamada "normalización"; en la antigua Yugoslavia, por el contrario,

utópico de la relación del arte con lo social y de su potencial político –manifestado en una reconsideración de las formas en las que el arte se produce, consume y debate.

En líneas generales, la estructura del libro está dividida en tres partes. La primera forma una introducción teórica y pone sobre la mesa los términos clave alrededor de los cuales gira el arte participativo y las motivaciones para la presente publicación en un contexto europeo. La segunda sección comprende casos de estudio históricos: puntos álgidos en los cuales temas pertinentes a los debates contemporáneos alrededor del compromiso social en el arte han sido particularmente precisos en su aparición y enfoque. La tercera y última sección intenta historizar el periodo posterior a 1989 y se enfoca en dos tendencias contemporáneas del arte participativo.

Algunos de los temas clave que emergen a lo largo de estos capítulos, son las tensiones entre calidad e igualdad, autoría individual y colectiva, y la lucha constante por encontrar equivalentes artísticos para posiciones políticas. El teatro y el performance son cruciales para muchos de estos estudios de caso, dado que el compromiso participativo tiende a expresarse con mayor fuerza en el encuentro vivo entre actores personificados en contextos particulares. Se desea que estos capítulos pudiesen abrir un espacio para repensar la historia del arte del siglo XX a través de la lente del teatro más que de la pintura (como en la narrativa Greenbergiana) o del *ready-made* (como en el libro de Krauss, Bois, Buchloh y Foster, *Arte desde 1900*, 2005). Algunos otros subtemas incluyen la educación y la terapia: ambas son experiencias basadas en procesos que dependen del intercambio intersubjetivo, y convergen efectivamente con el teatro y el performance en varios momentos en los capítulos siguientes.

El primero de los capítulos históricos comienza con la invención de una audiencia masiva popular en una de las *serate* del Futurismo italiano (de 1910 en adelante) y las innovaciones teatrales que tuvieron lugar en los años posteriores a la Revolución Bolchevique, enfocándose en los espacios entre teoría, práctica, política cultural y recepción de la audiencia. Estos disputados eventos son contrastados con la Sesión Dadá de 1921, cuando

1968 fue sinónimo de los llamados estudiantiles para una forma más auténtica de comunismo. La formación del Bloque Soviético en 1947 sería entonces una fecha más significativa para esta región que 1968.

André Breton y sus colegas "salieron a la calle" con la intención de cambiar el tenor del performance Dadá lejos de uno del escándalo.[6] Los siguientes cuatro capítulos examinan las formas de participación social de posguerra bajo cuatro contextos ideológicos dispares, con miras a mostrar las inversiones políticas divergentes que presumiblemente pueden acompañar expresiones artísticas ostensiblemente similares. El primero de éstos (Capítulo 3) se centra en el París de los 60: examina las alternativas del arte visual ideadas por la Internacional Situacionista, y contrasta sus "situaciones construidas" con las acciones participativas concebidas por el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV - Grupo de Investigación de Artes Visuales), por un lado, y los *happenings* anárquicos y eróticos de Jean-Jacques Lebel por el otro. A pesar de que la literatura sobre la Internacional Situacionista es extensa, también tiende a ser parcial; mi propósito ha sido proporcionar una lectura crítica de la contribución del grupo al arte, a pesar de que esto va en contra de sus intenciones declaradas y aquéllas de sus seguidores. Si la escena francesa ofrece un repertorio liberador de respuestas al consumismo capitalista en Europa, entonces las acciones participativas en América del Sur fueron formuladas en relación con una serie de dictaduras militares brutales que comenzaron a mediados de los 60; las agresivas y fragmentadas propuestas artísticas y teatrales que tuvieron lugar a causa de esto en Argentina son el tema del Capítulo 4. El siguiente capítulo mira hacia Europa del Este y la Unión Soviética, específicamente a la proliferación de *happenings* participativos en la antigua Checoslovaquia a finales de los 60 y principios de los 70, y el trabajo de Collective Actions Group en Moscú de 1976 en adelante. Estos ejemplos de los contextos socialistas buscan problematizar las afirmaciones contemporáneas de que la participación es sinónimo de colectivismo, y por tanto inherentemente opuesta al capitalismo. Más que reforzar el dogma colectivista de la ideología dominante, estos estudios de caso indican que el arte participativo bajo el socialismo de Estado fue implementado generalmente como un medio para crear una esfera privatizada de expresión individual. El último de estos cuatro capítulos "ideológicos" se enfoca en la participación en una socialdemocracia de un Estado benefactor, mirando a dos innovaciones artísticas que florecieron en el Reino

6. André Breton, "Artificial Hells, Inauguration of the '1921 Dada Season'", en *October* 105, verano 2003, p. 139.

Unido en los 70: el Community Arts Movement y el Artist Placement Group. Poco trabajo de historia del arte se ha realizado sobre cualquiera de estos dos fenómenos, y se desea que esta conjunción provocadora detone debates futuros.

La tercera sección del libro comienza por proporcionar una narrativa del surgimiento del compromiso social en el arte contemporáneo en Europa tras la caída del comunismo, enfocándose en el *proyecto* como un vehículo privilegiado de experimentación utópica en una época en la que el proyecto de izquierda parecía haberse desvanecido del imaginario político. Los Capítulos 8 y 9 se enfocan en dos modos de participación prevalecientes en el arte contemporáneo: la performance "delegada" (en la cual personas ordinarias son contratadas para ejecutar una actividad en lugar del artista) y proyectos pedagógicos (en los cuales el arte converge con actividades y objetivos educativos). Ambos capítulos buscan tomar en cuenta las implicaciones metodológicas del arte participativo basado en procesos, y proponer criterios alternativos para considerar estos trabajos. El libro termina con una consideración de la identidad cambiante de la audiencia a lo largo del siglo XX, y sugiere que los modelos artísticos de democracia sólo tienen una tenue relación con las formas actuales de democracia.

El alcance de este libro queda, por supuesto, lejos de ser exhaustivo. Varios proyectos importantes y tendencias recientes han quedado descartadas. No he lidiado, por ejemplo, con proyectos transdisciplinarios, basados en investigación, arte activista o intervencionista, en parte porque estos proyectos no involucran primordialmente a personas como su medio o material de trabajo, y en parte porque tienen su propia serie de problemas discursivos que me gustaría tratar como un tema separado en el futuro. He sido igualmente estricta sobre el alcance geográfico de este libro, que está organizado alrededor del legado de la vanguardia histórica –de ahí la decisión de incluir a Europa del Este y América del Sur, pero no Asia–.[7] Se podrán preguntar también los lectores sobre la escasez de estudios de caso de América del Norte. Cuando comencé esta investigación, estaba interesada inicialmente en producir una contrahistoria, dado que el discurso sobre el compromiso

7. Se realizaron excursiones para el proyecto de Rirkrit Tiravanija y Kamin Lerdchaiprasert, *The Land* (Chiang Mai) y para el *Long March Project* de Lu Jie (Beijing), pero estos proyectos aparecen de manera incómoda dentro de mi narrativa, a pesar del hecho de que los instigadores de ambos fueron educados en Occidente.

social ha sido dominado durante mucho tiempo por críticos norteamericanos que escriben sobre arte norteamericano –basados en temas sobre el nuevo género de arte público, especificidad de sitio y prácticas dialógicas–. Mi deseo por hacer de lado estos debates no pretendía socavar su importancia; por el contrario, el trabajo de estos críticos-historiadores ha sido central para el surgimiento de este campo y los términos que tenemos disponibles ahora para su análisis.[8] No obstante, conforme se desarrollaba la investigación, preocupaciones más enfocadas en temas políticos reemplazaron mi ingenuo deseo antihegemónico de evitar una reinterpretación de la historia del arte norteamericana, a pesar de mi ocasional inclusión de algunos ejemplos clave de Estados Unidos. Una de las motivaciones detrás de este libro se origina de una profunda ambivalencia sobre la instrumentalización del arte participativo conforme se ha desarrollado en la política cultural europea en tándem con el desmantelamiento del estado de bienestar. El contexto del Reino Unido bajo el New Labour (1997-2010) acogió en particular este tipo de arte como una forma de ingeniería social blanda. El contexto de Estados Unidos, con su ausencia casi total de financiamiento público, tiene una relación fundamentalmente distinta con la cuestión de la instrumentalización del arte.

Concluiré esta introducción con algunos puntos metodológicos sobre la realización de una investigación de arte que involucra personas y procesos sociales. Una cosa es clara: los análisis visuales resultan insuficientes cuando se confrontan con el material documental que se nos da para comprender varias de estas prácticas. Aprehender el arte participativo únicamente a partir de imágenes es casi imposible: fotografías casuales de gente hablando, comiendo, asistiendo a un taller o proyección o seminario nos dicen muy poco, casi nada, sobre el contexto y concepto de un proyecto determinado. Raramente nos proporcionan más que una evidencia fragmentaria, y no comunican cosa alguna de la dinámica afectiva que impulsa a los artistas a realizar estos proyectos y a la gente a participar en ellos. ¿Hasta qué grado es esto un problema nuevo? Parte del mejor arte conceptual y performance de los 60 y 70

8. Los textos clave incluirían la discusión en torno al New Genre Public Art a inicios de los 90 (Mary Jane Jacob, Suzanne Lacy, Michael Brenson), textos sobre arte y activismo (Nina Felshin, Grant Kester, Gregory Sholette), y los acercamientos teóricos al arte público y a la especificidad de sitio (Rosalyn Deutsche, Miwon Kwon). De estos autores, con quien me siento especialmente en deuda, es con Rosalyn Deutsche.

buscaba de manera similar refutar al objeto-mercancía en favor de una experiencia elusiva. No obstante, la visualidad siempre ha permanecido como un elemento importante para esta tarea: por más "poco cualificados" o desubjetivizados que estén, el arte conceptual y el performance logran no obstante propiciar un amplio rango de respuestas afectivas, y su documentación fotográfica es capaz de provocar un entretenimiento flemático, una vergüenza retorcida, reverencia icónica o repugnancia paralizante. Por el contrario, el arte participativo de hoy día tiene a menudo problemas para enfatizar el proceso sobre una imagen, concepto u objeto definitivos. Tiende a valorar lo que es invisible: una dinámica de grupo, una situación social, un cambio de energía, una conciencia elevada. Como resultado, es un arte dependiente de la experiencia de primera mano, y preferiblemente de larga duración (días, meses o incluso años). Muy pocos observadores están en posición de tomar tal panorama de proyectos participativos de largo plazo: los estudiantes e investigadores a menudo dependen de los recuentos provistos por el artista, el curador, un puñado de sus asistentes y, si tienen suerte, quizá algunos de los participantes. Varios de los estudios de caso contemporáneos en este libro fueron recopilados a través de excursiones fortuitas, las cuales me llevaron a comprender que todo este trabajo requiere mucho más compromiso de tiempo en el sitio al que yo estaba habituada como crítica de arte de instalación, performance y exposiciones. Idealmente, eran necesarias varias visitas, de preferencia distribuidas a lo largo de la duración del proyecto –un lujo no siempre disponible para un crítico mal pagado y un académico con un itinerario apretado–. La complejidad de cada contexto y los personajes involucrados son una razón por la cual las narrativas dominantes alrededor del arte participativo han venido a recaer, frecuentemente, en las manos de aquellos curadores responsables de cada proyecto y quienes a menudo son los únicos en atestiguar su desarrollo completo –en ocasiones presentes más que el propio artista–.[9] Una motivación importante para este estudio fue mi frustración ante la ejecución de una distancia crítica en estas narrativas curatoriales, a pesar de

9. Una conversación en el Walker Art Center en Minneapolis con su equipo curatorial y de educación sacó a la luz varias instancias en las que los artistas se van para trabajar en otras exposiciones, dejando al equipo del departamento de Educación a cargo del seguimiento del proyecto. (Conversación en el Walker Art Center, 31 de octubre de 2008.)

que he llegado a darme cuenta de que al realizar múltiples visitas a un proyecto dado, este destino aqueja de manera creciente al crítico. Mientras más se involucra uno, es más difícil ser objetivo –especialmente cuando el componente central de un proyecto concierne a la formación de relaciones personales, las cuales inevitablemente proceden a impactar la propia investigación–. La narrativa escondida de este libro es por lo tanto una trayectoria de la distancia escéptica a la imbricación: conforme las relaciones con los productores se consolidaban, mi cómodo estado de observador externo (impotente pero confiado en mi superioridad crítica) tenía que ser recalibrado dentro de líneas más constructivas.

Este recorrido se refleja en el libro: los lectores pueden notar el cambio entre la polémica en el Capítulo 1 –publicado antes (en una versión más corta) en 2006– y la conclusión de 2011. El título del libro, *Infiernos artificiales*, pretende servir como un descriptor tanto positivo como negativo del arte participativo. Tomado del epónimo *post mortem* de André Breton de la *Grande Saison Dada* en la primavera de 1921, en el cual él discute sobre el potencial exquisito de la disrupción social en la esfera pública, el título aparece para formas más audaces, afectivas y perturbadoras del arte participativo y su crítica. El análisis de Breton sugiere también que el trabajo percibido por sus artífices como un fracaso experimental en su propia época (como la Temporada Dadá de 1921), puede tener no obstante resonancia en el futuro, bajo nuevas condiciones. Este modelo de reacción retardada ha sido fundamental para mi selección de ejemplos, cuya inclusión está basada en la relevancia que éstos tienen en el presente, más que por su significancia al momento de su realización.

Desde una perspectiva disciplinaria, cualquier arte que se involucra con la sociedad y la gente, demanda una lectura metodológica que es, al menos en parte, sociológica. Por esto quiero decir que un análisis de este arte debe involucrarse necesariamente con conceptos que han tenido tradicionalmente mucho más vigencia dentro de las ciencias sociales que en las humanidades: comunidad, sociedad, empoderamiento, agencia. Como resultado de la creciente curiosidad de los artistas en la participación, los vocabularios específicos de organización social y los modelos de democracia han venido a asumir una nueva relevancia para el análisis del arte contemporáneo. Pero dado que el arte participativo no es solamente una actividad social sino también una simbólica, ambas insertadas en el mundo y a la vez removidas de él, las cien-

cias sociales positivistas son al final menos útiles en este respecto que las reflexiones abstractas de la filosofía política. Este aspecto metodológico del "giro social" es uno de los retos enfrentados por los historiadores y críticos de arte cuando lidian con el campo expandido del arte contemporáneo. El arte participativo requiere que encontremos nuevas maneras de analizar el arte que ya no está ligado únicamente a la visualidad, a pesar de que la *forma* permanece como un vehículo crucial para comunicar significado. Con el fin de analizar los trabajos discutidos en este libro, han importado teorías y términos de la filosofía política, pero también de la historia del teatro y los estudios del performance, la política cultural y la arquitectura.[10] Esta combinación difiere de otros momentos interdisciplinarios en la historia del arte (tal como el uso del marxismo, el psicoanálisis y la lingüística en los 70). Hoy día, la cuestión ya no es si emplear estos métodos para reescribir la historia del arte desde una posición política declarada –a pesar de que ciertamente juega un papel–, sino el reconocimiento de que es imposible abordar adecuadamente un arte socialmente orientado *sin* recurrir a estas disciplinas, y que esta interdisciplinariedad iguala (y se origina de) las ambiciones y contenido del arte mismo.[11]

Al mismo tiempo, debe enfatizarse que uno de los objetivos de este libro es mostrar lo poco adecuado de un acercamiento positivista sociológico al arte participativo (como propone, por ejemplo, la política cultural de los estudios de *think tanks*, que se enfocan en resultados demostrables) y para reforzar la necesidad de mantener vivas las reflexiones esencialmente imprecisas sobre la calidad que caracteriza a las humanidades. En el campo del arte participativo, *calidad* es a menudo una palabra discutida: rechazada por varios artistas y curadores politizados como sirviente de los intereses del mercado y las élites poderosas, la "calidad" ha sido dañada por su asociación con un elitismo académico en la historia

10. Ver por ejemplo Jeremy Till, Peter Blundell Jones y Doina Petrescu (eds.), *Architecture and Participation* (Londres: Spon, 2005).

11. El giro discursivo del arte hacia las ciencias sociales se refleja en un número de "antologías" de exposiciones desde finales de los 90, el cual rechaza el formato tradicional del catálogo (con sus ensayos sobre historia del arte, fotografías brillantes y las descripciones de las obras exhibidas). Los momentos clave en este respecto son Group Material, *Democracy* (Seattle: Bay Press, 1990); Martha Rosler, *If You Lived Here* (Seattle: Bay Press, 1991) y el catálogo de Peter Weibel para el pabellón austriaco de la Bienal de Venecia, 1993.

del arte. Opciones más radicales han tendido a abogar por una confusión de los límites de la alta/baja cultura o por priorizar otros términos (en palabras de Thomas Hirschhorn, "Energía sí, ¡calidad no!"). Este libro se declara como la hipótesis de que los juicios de valor son necesarios, no como un medio para reforzar la cultura de élites y regular las fronteras del arte y no arte, sino como una forma de comprender y clarificar nuestros valores compartidos en un momento histórico determinado. Algunos proyectos son indiscutiblemente más ricos, densos e inagotables que otros, dado al talento del artista para concebir una obra compleja y su locación dentro de un tiempo, lugar y situación específicos. Hay una necesidad urgente de devolver la atención a los modos de complejidad conceptual y afectiva generados por los proyectos de arte socialmente orientados, particularmente para aquellos que afirman rechazar la calidad estética, con el fin de hacerlos más poderosos y otorgarles un lugar en la historia. Después de todo, los rechazos estéticos han ocurrido en muchas ocasiones previas. Tal y como hemos venido a reconocer al cabaret Dadá, al *détournement* situacionista, o al arte conceptual desmaterializado y al performance como poseedores de una estética de producción y circulación propia, así también los fotodocumentos, a menudo de aspecto informal, de los proyectos participativos tienen su propio régimen de experiencia. El punto no es observar estos fenómenos visuales antiestéticos (áreas de lectura, periódicos autopublicados, desfiles, demostraciones, las ubicuas plataformas de hojas de madera, incontables fotografías de personas) como los objetos de un nuevo formalismo, sino analizar cómo han contribuido a reforzar la forma en la que la experiencia social y artística están siendo generadas.

Un punto metodológico secundario se relaciona con la pragmática de mi investigación. Ya he mencionado el alcance geográfico de este libro: es internacional, pero no pretende ser global. Manteniéndose local, uno se arriesga al provincialismo; yendo a lo global, uno se arriesga a la dilución. El idioma ha sido un problema constante: al investigar mis estudios de caso, me he confrontado con la inevitable realidad de que no tengo los requerimientos lingüísticos para hacer el trabajo de archivo original en tantos contextos diferentes. Para bien o para mal, el inglés es la *lingua franca* del mundo del arte, y es el idioma en el que he llevado la mayor parte de esta investigación. Y debido al carácter basado en la experiencia del arte participativo y su relación tangencial con el canon, la mayor parte de esta investigación ha sido discursiva:

siete años de conversaciones, entrevistas y discusiones con artistas y curadores, por no mencionar las audiencias ante las que he presentado ponencias, colegas que fueron interlocutores pacientes y estudiantes de diversas instituciones.

Uno de los objetivos del libro es generar un vocabulario crítico más matizado (y honesto) con el cual abordar las vicisitudes de la autoría y de la espectaduría colaborativas. En el presente, este discurso gira muy a menudo alrededor del binario poco útil de la espectaduría "activa" y "pasiva", y –más recientemente– la falsa polaridad de la "mala" autoría singular y la "buena" autoría colectiva. Estos binarios necesitan ser observados con cautela, y con ellos el argumento fácil –escuchado en cada debate público al que he asistido sobre este arte– que la autoría singular sirve principalmente para glorificar la carrera y fama del artista. Esta crítica se dirige continuamente al arte participativo a pesar del hecho de que desde finales de los 60, artistas a través de todos los medios se involucraban continuamente en diálogos y en negociaciones creativas con otras personas: técnicos, fabricantes, curadores, organismos públicos, otros artistas, intelectuales, participantes, y así sucesivamente. Los mundos de la música, el cine, la literatura, la moda y el teatro cuentan con un rico vocabulario para describir posiciones autorales coexistentes (director, autor, intérprete, editor, productor, agente de *casting*, ingeniero de sonido, estilista, fotógrafo), de los cuales todos son tomados como esenciales para la realización creativa de un proyecto dado. La falta de una terminología equivalente en el arte visual contemporáneo ha llevado a un marco teórico crítico reductivo, apuntalado por la indignación moral.

La investigación académica no está menos sujeta a las paradojas de valor de la autoría individual y colectiva: los libros monográficos escritos por un solo autor tienen más estatus que los volúmenes editados, mientras la beca más reconocida está sujeta al monitoreo colectivo llamado "revisión por pares". Estoy plenamente consciente de que esta forma de investigación es convencional, y ha dado por resultado un estudio monográfico –más que una exposición, un DVD, sitio web, archivo, o un resultado de formato más colaborativo.[12] Por otro lado, mientras existe ya un gran número de antologías editadas y catálogos de exposición

12. El seminario es de hecho el foro ideal para esta investigación: la dinámica continua de debate y análisis en el salón de clases permite al material permanecer vivo y en discusión mucho más que en un libro.

alrededor de este tema, pocos de ellos hacen un argumento sostenido.[13] Debemos tener en mente que no hay una receta fija para el buen arte o la buena autoría. Como nos recordaba Roland Barthes en 1968, las autorías (de toda clase) son múltiples y están en deuda continua con las otras. Lo que importa son las ideas, experiencias y posibilidades que resultan de estas interacciones. El proyecto central de este libro consiste en encontrar formas de dar cuenta del arte participativo que se enfoquen en el significado de lo que éste produce, más que atender solamente al proceso. Este resultado –el objeto, concepto, imagen o historia mediadores– es el vínculo necesario entre el artista y una audiencia secundaria (tú y yo, y todos los demás que no participaron); el hecho histórico de nuestra presencia inerradicable requiere un análisis de las políticas de la espectaduría, incluso –y especialmente– cuando el arte participativo desea rechazarlo.

13. Ver por ejemplo: WHW (eds.), *Collective Creativity* (Kassel: Fridericianum, 2005); Blake Stimson y Gregory Sholette (eds.), *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007); Johanna Billing, Maria Lind y Lars Nilsson (eds.), *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (Londres: Black Dog Publishing, 2007); Charles Esche y Will Bradley (eds.), *Art and Social Change: A Critical Reader* (Londres: Afterall y MIT Press, 2007).

1
El giro social: la colaboración y sus insatisfacciones

Una serie de puntos de referencia teóricos domina la literatura actual sobre arte participativo y colaborativo: Walter Benjamin, Michel de Certeau, la Internacional Situacionista, Paulo Freire, Deleuze y Guattari, y Hakim Bey, sólo por nombrar a unos pocos.[1] Entre ellos, el que se cita con mayor frecuencia es el cineasta y escritor francés Guy Debord, por su acusación a los efectos enajentantes y divisivos del capitalismo en *La sociedad del espectáculo* (1967), y por su teorización de las "situaciones" producidas colectivamente. Para muchos artistas y curadores de izquierda, la crítica de Debord da en el corazón de por qué la participación es importante como proyecto: rehumaniza a una sociedad adormilada y fragmentada por la instrumentalización represora de la producción capitalista. Dada la saturación casi total del mercado en nuestro repertorio de imágenes, prosigue el argumento, la práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un observador pasivo. Por el contrario, debe haber un arte de acción, que interactúe con la realidad, que tome pasos –así sean pequeños– para reparar el vínculo social. El historiador de arte Grant Kester, por

1. Ver por ejemplo el cuestionario en el cual se pide a los colectivos de artistas citar sus influencias, en WHW, *Collective Creativity* (Kassel: Fridericianum/Frankfurt: Revolver, 2005), pp. 344-6.

ejemplo, observa que el arte está situado únicamente para oponerse a un mundo en el cual "somos reducidos a una pseudocomunidad atomizada de consumidores, nuestras sensibilidades nubladas por el espectáculo y la repetición".[2] "Una razón por la cual los artistas ya no están interesados en el proceso pasivo presentador-espectador", escribe la artista holandesa Jeanne van Heeswijk, es "el hecho de que tal comunicación ha sido enteramente apropiada por el mundo comercial... Después de todo, actualmente uno puede recibir una experiencia artística en cada esquina".[3] Más recientemente, el artista/activista Gregory Sholette y el historiador de arte Blake Stimson han argumentado que "en un mundo totalmente subyugado por la forma de la mercancía y el espectáculo que genera, el único teatro de acción que permanece es el involucramiento directo con las fuerzas de la producción."[4] Incluso el curador Nicolas Bourriaud, al describir el arte relacional de los 90, recurre al espectáculo como el punto de referencia central: "Estamos ahora en el estadio posterior de este desarrollo espectacular: el individuo pasó de un estatuto pasivo, puramente receptivo, a actividades dictadas por imperativos mercantiles... Estamos invitados a convertirnos en figurantes del espectáculo."[5] Como el filósofo Jacques Rancière señala, "la 'crítica del espectáculo' a menudo continúa siendo el alfa y el omega de la 'política del arte'".[6]

Junto al discurso del espectáculo, el arte avanzado de la última década ha visto una afirmación renovada de la colectividad y

2. Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 29.

3. Jeanne van Heeswijk, "Fleeting Images of Community", disponible en www.jeanneworks.net. (Consultado en julio de 2015)

4. Blake Stimson y Gregory Sholette (eds.), *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. 12. Continúan y citan a El Lissitzky, quien escribió en 1920 que "El aspecto de propiedad privada de la creatividad debe ser destruido; todos son creadores y no hay razón de ninguna clase para esta división entre artistas y no artistas."

5. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 142-143. En otras partes: "el arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica" porque "*estrecha el espacio de relaciones*, al contrario de la televisión" (p. 15).

6. Jacques Rancière, "Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art", en *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2:1, verano 2008, p. 7.

la denigración de lo individual, lo que se convierte en sinónimo de los valores del liberalismo de la Guerra Fría y su transformación en el neoliberalismo, esto es, la práctica económica de los derechos de la propiedad privada, los mercados libres y el libre comercio.[7] Buena parte de esta discusión ha sido impulsada por las teorías obreristas italianas del trabajo contemporáneo. Dentro de este marco teórico, el virtuoso artista contemporáneo se ha convertido en el personaje modelo para el trabajador flexible, móvil y no especializado, que puede adaptarse de manera creativa a múltiples situaciones, y convertirse en su propia marca. Lo que se sostiene en contra de este modelo es lo colectivo: la práctica colaborativa se percibe como la oferta a un contramodelo automático de unidad social, sin importar sus políticas reales. Como ha señalado Paolo Virno, si la vanguardia histórica estuviera inspirada por, y conectada a, los partidos políticos centralizados, entonces "las prácticas colectivas de hoy están conectadas a la red descentralizada y heterogénea que compone la cooperación social postFordista".[8] Esta red social de una "multitud" incipiente ha sido valorada en exposiciones y eventos como *Collective Creativity* (WHW, 2005), *Taking the Matter into Public Hands* (Maria Lind *et al.*, 2005), y *Democracy in America* (Nato Thompson, 2008). Junto con la "utopía" y "revolución", la colectividad y colaboración han sido algunos de los temas más persistentes del arte avanzado y la realización de exposiciones de la última década. Incontables obras han abordado los deseos colectivos a lo largo de numerosas líneas de identificación –desde los lastimeros videos de Johanna Billing en los cuales gente joven se une, a menudo a través de la música (*Project for a Revolution*, 2000; *Magical World*, 2005), a Kateřina Šedá invitando a todas las personas de un pueblo checo a seguir su programa obligatorio por un día (*There's Nothing There*, 2003), a los eventos participativos de Sharon Hayes para las comunidades LGTB (*Revolutionary Love*, 2008), al performance de Tania Bruguera en el cual personas ciegas son vestidas en traje militar y se paran en la calle solicitando sexo (*Consummated Revolution*, 2008)–. Incluso si una obra de arte no es directamente participativa, las referencias a la comunidad, colectividad (ya sea ésta perdida o actualizada) y a la revolución, son suficientes para indicar una distancia crítica hacia el nuevo

7. Ver David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo* (Madrid: Akal, 2007).

8. Paolo Virno, entrevistado en Alexei Penzin, "The Soviets of the Multitude: On Collectivity and Collective Work", *Manifesta Journal*, 8, 2009-10, p. 56.

orden del mundo neoliberal. El individualismo, por contraste, es visto con sospecha, entre otras cosas, debido a que el sistema comercial del arte y la programación museística continúan girando alrededor de figuras solitarias lucrativas.

Los proyectos participativos en el campo social parecen operar por lo tanto con un doble gesto de oposición y mejora. Trabajan en contra de los imperativos dominantes del mercado al dispersar la autoría individual en actividades colaborativas que, en palabras de Kester, trascienden "las trampas de la negación y el interés propio".[9] En lugar de proveer con bienes al mercado, el arte participativo se concibe para canalizar el capital simbólico del arte hacia el cambio social constructivo. Dada esta política declarada, y el compromiso que moviliza este trabajo, es tentador sugerir que este arte forma en teoría la vanguardia que tenemos hoy: artistas que instauran situaciones sociales como un proyecto desmaterializado, antimercado, y comprometido políticamente para continuar el llamado de las vanguardias de hacer al arte una parte esencial de la vida. Pero la urgencia de esta tarea *social* ha llevado a una situación en la cual las prácticas socialmente colaborativas se perciben todas como gestos *artísticos* de resistencia igualmente importantes: no puede haber trabajos fallidos, no exitosos, irresueltos o aburridos de arte participativo, porque todos son igualmente esenciales para la tarea de reparar el vínculo social. Si bien comprensivos con la ambición última, yo argumentaría que es también crucial discutir, analizar y comparar críticamente este trabajo *como arte*, dado que éste es el campo institucional dentro del cual es legitimado y diseminado, aun mientras la categoría de arte permanece como una exclusión persistente en los debates sobre estos proyectos.

I
CREATIVIDAD Y POLÍTICA CULTURAL

Esta tarea es particularmente apremiante en Europa. En el Reino Unido, el New Labour* (1997-2010) implementó una retórica casi

9. Kester, *Conversation Pieces*, p. 112.

* Periodo en la historia del Partido Laborista británico bajo el liderazgo de Tony Blair y Gordon Brown [N. del T.]

idéntica a aquella de los practicantes del arte socialmente comprometido con el fin de justificar el gasto público en las artes. Ansiosos por cómo rendir cuentas, la pregunta al asumir el cargo en 1997 fue: ¿qué pueden hacer las artes por la sociedad? Las respuestas incluían incrementar el número de empleos, minimizar el crimen, dar cabida a la aspiración –cualquier cosa excepto experimentación artística e investigación como valores en sí mismos–. La producción y recepción de las artes fue por lo tanto delineada nuevamente dentro de una lógica política en la cual las figuras de la audiencia y las estadísticas de mercado se tornaron esenciales para asegurar los fondos públicos.[10] La frase clave desplegada por el New Labour fue "exclusión social": si la gente está desconectada de la enseñanza y la educación, y subsecuentemente del mercado laboral, es más factible que representen problemas para los sistemas del Estado benefactor y la sociedad en su totalidad. El New Labour alentó por lo tanto a las artes para que fueran socialmente *inclusivas*. A pesar del llamado benigno de esta agenda, ha sido objeto de críticas por parte de la izquierda, principalmente porque busca esconder la inequidad social, volviéndola cosmética más que estructural.[11] Ésta representa a la división primaria en la sociedad como una entre una *mayoría incluida* y una *minoría excluida* (anteriormente conocida como la "clase trabajadora"). La solución implícita en el discurso de la exclusión social es simplemente el objetivo de la transición a través de los límites de excluido a incluido, para permitirle a la gente el acceso al santo grial del consumismo autosuficiente y ser independientes de cualquier necesidad del Estado benefactor. Más aún, la exclusión social raramente se percibe como un corolario de políticas neoliberales, sino más bien como un número de desarrollos periféricos (e individuales), tales como consumo de drogas, crimen, desintegración familiar y embarazo adolescente.[12]

10. Ver Andrew Brighton, "Consumed by the Political: The Ruination of the Arts Council", *Critical Quarterly*, 48:1, 2006, p. 4, y Mark Wallinger y Mary Warnock (eds.), *Art for All? Their Policies and Our Culture* (Londres: Peer, 2000).

11. Para una crítica incisiva de las políticas de inclusión social desde una perspectiva feminista, ver Ruth Levitas, *The Inclusive Society? Social Exclusion and New Labour* (Basingtoke: Macmillan, 1998).

12. El tono dominante de la política de inclusión social del Partido Laborista, como ha señalado Ruth Levitas, está fuertemente imbuido con lo que ella llama "MUD" (el discurso moral de subclase [por sus siglas en inglés, N. del T.], el cual se enfoca en

Participación se convirtió en una palabra importante en boga dentro del discurso de la inclusión social, pero a diferencia de su función en el arte contemporáneo (donde denota autorrealización y acción colectiva), para el New Labour efectivamente refería a la eliminación de individuos con comportamiento antisocial. Ser incluido y participar en la sociedad significa ajustarse al empleo de tiempo completo, tener un ingreso disponible y ser autosuficiente.

Incorporado a la política cultural del New Labour, el discurso de inclusión social se apoyaba fuertemente en un reporte de François Matarasso que probaba el impacto positivo de la participación social en las artes.[13] Matarasso expone 50 beneficios de la práctica comprometida socialmente, ofreciendo "pruebas" de que reduce el aislamiento al ayudar a la gente a hacer amigos, desarrolla redes comunitarias y sociabilidad, ayuda a los criminales y víctimas a abordar los temas de la delincuencia, contribuye a la inserción laboral de las personas, las alienta a asumir riesgos positivamente y ayuda a transformar la imagen de los organismos públicos. El último de éstos, quizá, es el más insidioso: la participación social es vista positivamente porque crea ciudadanos sumisos que respetan la autoridad y aceptan el "riesgo" y la responsabilidad de hacerse cargo de sí mismos frente a los depreciados servicios públicos. Como ha señalado la teórica cultural Paola Merli, ninguno de estos resultados cambiará o incluso creará conciencia de las condiciones estructurales de la existencia diaria de la gente, sólo la ayudará a aceptarlas.[14]

Por lo tanto, la agenda de inclusión social consiste menos en reparar el vínculo social que en una misión para permitir a todos los miembros de la sociedad ser consumidores autoadministrados, completamente funcionales, que no dependan del Estado benefactor y quienes puedan lidiar con un mundo desregulado y privatizado. Como tal, la idea neoliberal de comunidad no busca construir relaciones sociales, sino mermarlas; como el sociólogo Ulrich Beck ha señalado, los problemas sociales son experimentados como individuales más que colectivos, y nos sentimos obligados a buscar "solución biográfica de las contradicciones sistémicas".[15] Con esta lógica, la participación en la sociedad es meramente participación en función de ser responsables individualmente por lo que, en el pasado, fue el interés colectivo del Estado. Desde que la coalición Conservadora-Liberal Demócrata llegó al poder en mayo de 2010, esta devolución de responsabilidad se ha acelerado: la "Gran sociedad" de David Cameron, una forma de poder del pueblo en el cual el público, aparentemente, puede cuestionar cómo los servicios tales como librerías, escuelas, la policía y el transporte están siendo manejados, denota de hecho un modelo *laissez-faire* de gobierno disfrazado de un llamado a albergar "una nueva cultura del voluntarismo, filantropía, acción social".[16] Es una fina máscara oportunista: pedirle a voluntarios no asalariados que recojan donde el gobierno recorta, al tiempo que se privatizan aquellos servicios que garantizan la igualdad de acceso a la educación, el bienestar y la cultura.

El Reino Unido no está solo en esta tendencia. Europa del Norte ha experimentado una transformación del discurso de participación, creatividad y comunidad de los 60; estos términos ya no ostentan una fuerza subversiva y antiautoritaria, sino que se han convertido en la piedra angular de la política económica postindustrial. Desde los 90 al colapso en 2008, *creatividad* era una de las principales palabras en boga dentro de la "nueva economía" que vino a reemplazar a la industria pesada y la producción de mercancías. En 2005, el documento *Nuestra capacidad creativa* (*Ons Creatieve Vermogen*) fue presentado al gobierno de coalición de derecha por el Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia y el Ministerio de Economía. El objetivo del documento era "intensificar el potencial económico de la cultura y la creatividad estimulando los poderes creativos del intercambio e industria holandesa" al operar por dos frentes: en primera, dar a la comunidad empresarial

el comportamiento de los pobres más que en la estructura de la sociedad) y "SID" (discurso de integración social [por sus siglas en inglés, N. del T.], el cual reemplaza al estado benefactor con la meta del trabajo) más que en "RED" (un discurso redistribucionista [por sus siglas en inglés, N. del T.] primordialmente ocupado con reducir la pobreza e inequidad). (Levitas, *The Inclusive Society?*, Capítulo 1.)

13. François Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, (Londres: Comedia, 1997).

14. Paola Merli, "Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities", en *International Journal of Cultural Policy*, 8:1, 2002, pp. 107–118.

15. Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, citado en Zygmunt Bauman, *La sociedad individualizada* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2001), p. 16.

16. David Cameron, "Big Society Speech", 19 de julio de 2010, disponible en www.gov.uk/government/speeches/big-society-speech (consultado en noviembre de 2015).

mayor entendimiento de las posibilidades ofrecidas por el sector creativo, "generando una riqueza de ideas para el desarrollo y utilización de nuevas tecnologías y productos", y, en segundo lugar, alentar al sector cultural a tener mayor conciencia de su potencial de mercado.[17] En el mismo documento encontramos que los autores no reconocen diferencia alguna entre "industria creativa" e "industria cultural", "arte" y "entretenimiento". Lo que resulta de esta omisión no es un desdibujamiento productivo ni una complicación de ambos términos (como podemos encontrarlo en ciertas prácticas artísticas transdisciplinarias), sino la reducción de todo a una cuestión de finanzas: "el hecho de que algunas personas atribuyan mayor mérito artístico a ciertos sectores es completamente irrelevante cuando es observado desde una perspectiva de utilización económica".[18] Un año después, en 2006, el gobierno holandés inauguró el programa de 15 millones de euros "Cultura y Economía", capitalizando la creatividad como una exportación específicamente holandesa, como si llevara la lógica del De Stijl a su expansión involuntaria como una oportunidad empresarial. Al mismo tiempo, el Consejo de la Ciudad de Ámsterdam comenzó un agresivo renombramiento de la capital holandesa como una "Ciudad creativa": "La creatividad será el punto de enfoque central", argumentaba, ya que "la creatividad es el motor que da a la ciudad su magnetismo y dinamismo".[19]

Uno de los modelos para la iniciativa holandesa fue el New Labour, que colocó el énfasis en el papel de la creatividad y la cultura en el comercio y el crecimiento de la "economía del conocimiento".[20] Esto incluía a los museos como una fuente de re-

17. Ministerio de Asuntos Económicos y Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia, *Our Creative Potential*, Ámsterdam, 2005, p. 3.

18. *Our Creative Potential*, p. 8.

19. "Gemeente Amsterdam, Amsterdam Topstad: Metropool, Economische Zaken Amsterdam" (14 de julio de 2006), citado en Merijn Oudenampsen, "Back to the Future of the Creative City", en *Variant* 31, primavera 2008, p. 17. La referencia, por supuesto, es a la guía sobre la gentrificación de Richard Florida, *Cities and the Creative Class* (Londres: Routledge, 2005).

20. Ver Peter Hewitt, *Beyond Boundaries: The Arts After The Events of 2011*, discurso dado en la National Portrait Gallery, 12 de marzo de 2002, p. 13. Hewitt hablaba como Jefe Ejecutivo de las Artes de Council England, la agencia de financiamiento gubernamental para las artes.

generación, pero también la inversión en las "industrias creativas" como alternativas a la manufactura tradicional.[21] El New Labour se apoyó en el acercamiento abiertamente instrumental del gobierno conservador a la política cultural: un Documento Verde de 2001 se inicia con las palabras "Todos somos creativos", presentando la misión del gobierno como una que pretende "liberar el potencial creativo de los individuos".[22] Esta pretensión de liberar la creatividad, no obstante, no fue diseñada para albergar mayor felicidad social, la realización del potencial humano o la imaginación de alternativas utópicas, sino para producir, en palabras de la socióloga Angela McRobbie, "una generación futura de trabajadores creativos socialmente diversos que rebosen con ideas y cuyas habilidades no necesiten ser canalizadas en los campos del arte y la cultura, sino que también sean buenas para los negocios".[23]

En resumen, la emergencia de un sector creativo y móvil sirve a dos propósitos: minimiza la dependencia en el Estado de bienestar mientras que también alivia a las corporaciones de la carga de responsabilidades de una fuerza de trabajo permanente. Como tal, el New Labour consideró importante desarrollar la creatividad en las escuelas –no porque todos debamos ser un artista (como declaró Joseph Beuys), sino porque la población requiere asumir de forma creciente la individualización asociada a la creatividad: ser emprendedor, aceptar los riesgos, perseguir el interés propio, realizar las marcas propias, y estar dispuestos a autoexplotarse. Para citar una vez más a McRobbie: "la respuesta a tantos problemas en un amplio espectro de la población –p. ej. madres en casa y no del todo listas para regresar a trabajar tiempo completo– por parte del New Labour es el *autoempleo*, armar tu propio negocio, tener

21. Las industrias creativas son aquellas que "tienen su origen en una creatividad individual, destreza y talento, y que tienen un potencial para la riqueza y creación de trabajos a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual"; incluyen música, publicaciones, filmes, juegos, publicidad, moda, diseño, radio y televisión, de los cuales todos tienen un obvio potencial comercial. Ver DCMS, *Creative Industries: Mapping Document 1*, Londres, 2001, p. 4.

22. DCMS, *Culture and Creativity: The Next Ten Years*, Londres, 2001. Un Documento Verde es un reporte del gobierno que forma el primer paso para cambiar la ley del Reino Unido.

23. Angela McRobbie, "'Everyone is Creative': Artists as Pioneers of the New Economy?", disponible en www.k3000.ch/becreative. (consultado en julio de 2015).

la libertad de hacer lo tuyo. Vive y trabaja como un artista".[24] El sociólogo Andrew Ross hace un punto similar cuando argumenta que el artista se ha convertido en el modelo a seguir para lo que él llama la fuerza de trabajo "no obrera": los artistas proveen un modelo útil para el trabajo precario dado que tienen una mentalidad de trabajo basada en la "flexibilidad" (trabajan por proyecto en vez de hacerlo de 9 a 5) y potenciada por la idea del trabajo sacrificial (i.e. estar predispuesto a aceptar menos dinero a cambio de una libertad relativa).[25]

Lo que surge aquí es un desdibujamiento problemático del arte y la creatividad: dos términos superpuestos que no sólo tienen connotaciones demográficas distintas, sino también discursos distintos con base en su complejidad, instrumentalización y accesibilidad.[26] A través del discurso de la creatividad, la actividad elitista del arte es democratizada, a pesar de que esto lleva hoy día a los negocios más que a Beuys. La retórica desjerarquizante de los artistas cuyos proyectos buscan facilitar la creatividad, termina sonando idéntica a la política cultural gubernamental enfocada hacia los mantras gemelos de la inclusión social y las ciudades creativas. Sin embargo, la práctica artística tiene un elemento de negación crítica y una habilidad para sostener la contradicción que no puede ser reconciliada con los imperativos cuantificables de la economía positivista. Los artistas y las obras de arte pueden operar en un espacio de antagonismo o negación cara a cara con la sociedad, una tensión que el discurso ideológico de la creatividad reduce a un contexto unificado e instrumentaliza para un lucro más eficaz.

La fusión entre los discursos del arte y la creatividad puede ser vista en la escritura de varios artistas y curadores sobre el arte participativo, donde el criterio para la tasación en ambos casos es esencialmente sociológico y conducido por resultados demostrables. Tomemos por ejemplo al curador Charles Esche, al escribir

24. McRobbie, "'Everyone is Creative'".

25. Andrew Ross, *No-Collar: The Humane Workplace and its Hidden Costs* (Nueva York: Basic Books, 2003), p. 258. El resultado, argumenta Ross, es mayor libertad para los trabajadores (y un sentido de satisfacción), pero la compensación es menos protección y justicia social.

26. La distinción entre creatividad (como la capacidad de varios) y arte (como la habilidad de unos pocos) puede rastrearse a la vanguardia rusa: *iskhustva* (arte) era el término rechazado por los teóricos del Proletkult a favor de *tvorchestvo* (creatividad).



Superflex, *Tenantspin* (2000) vista de Coronation Court, Liverpool.

sobre el proyecto *Tenantspin*, una estación de televisión por internet para los habitantes ancianos de un descuidado conjunto habitacional en Liverpool (2000-), por el colectivo danés Superflex. Esche intercala en su artículo largas citas de reportes gubernamentales sobre el estado del consejo de vivienda británico, indicando la primacía de un contexto sociológico para comprender el proyecto de los artistas. Pero su juicio central sobre *Tenantspin* se ocupa de su efectividad como una "herramienta" que puede "cambiar la imagen tanto del propio conjunto habitacional como de sus residentes"; desde su punto de vista, el mayor logro de este proyecto es que forjó "un sentido de comunidad más fuerte en el edificio".[27] Esche es uno de los defensores de la práctica artística politizada más articulados de Europa, y es uno de los directores de museos más radicales, pero su ensayo es sintomático de la tendencia crítica hacia la cual estoy dirigiendo la atención. Su decisión de no abordar lo que significa para Superflex hacer este proyecto *como arte* básicamente transforma estos juicios indistinguibles de la po-

27. Charles Esche, "Superhighrise: Community, Technology, Self-Organisation", disponible en www.superflex.net.



Superflex, *Tenantspin* (2000), Kath operando el equipo de grabación.

lítica gubernamental de las artes con su énfasis en los resultados verificables.

Y entonces nos introducimos en el discurso sociológico –¿qué le sucedió a la estética?–. Esta palabra ha sido sumamente polémica durante ya varias décadas, desde que su estatus –cuando menos en el mundo angloparlante– se ha vuelto intocable a través del cobijo de la academia a la historia social y las políticas de identidad, que han llamado la atención repetidamente sobre la manera en la cual la estética enmascara desigualdades, opresiones y exclusiones (de raza, género, clase, y demás). Esto ha tendido a promover una ecuación entre estética y el enemigo triple del formalismo, la descontextualización y la despolitización; el resultado es que la estética se convierte en sinónimo de mercado y jerarquía cultural conservadora. Mientras que estos argumentos fueron necesarios para desmantelar la autoridad fuertemente arraigada de las élites masculinas blancas en los 70, hoy día se han endurecido como ortodoxia crítica.

No fue sino hasta el nuevo milenio que este paradigma fue cuestionado, principalmente a través de los escritos de Jacques Rancière, quien ha rehabilitado la idea de la estética y la ha pues-

to en conexión con la política como un dominio relacionado integralmente. Anterior a la popularización de sus escritos, pocos artistas que buscaran involucrarse con temas sociopolíticos en su trabajo habrían enmarcado deliberadamente su práctica como "estética". A pesar de que los argumentos de Rancière son más filosóficos que de crítica de arte, él se ha dado a la importante tarea de desacreditar algunos de los binarios sobre los cuales se ha apoyado el discurso del arte politizado: individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte. Al hacer esto, ha abierto el camino hacia el desarrollo de una nueva terminología artística mediante la cual discutir y analizar la espectaduría, gobernada hasta entonces de manera un tanto esquizofrénica por la intocable autoridad crítica de Walter Benjamin ("La obra de arte..." y "El autor como productor") y una hostilidad al espectáculo del consumo (según lo teorizado por Debord).[28] Cuando comencé a investigar para este proyecto, parecía haber una gran distancia entre la pintura y escultura guiada por el mercado, por un lado, y por los proyectos socialmente comprometidos de largo plazo, por el otro. En la conclusión de esta investigación, el trabajo participativo tiene una presencia significativa dentro de las escuelas de arte, museos y galerías comerciales, incluso si este hospedaje esta acompañado por un grado de confusión por parte del *mainstream* sobre cómo debería ser leído *como arte*. Sin encontrar un lenguaje más matizado para abordar el estatus artístico de este trabajo, nos arriesgamos a discutir estas prácticas únicamente en términos positivistas, esto es, enfocándonos en el impacto demostrable. Uno de los propósitos de este libro es, entonces, enfatizar lo estético en el sentido de la *aisthesis*: un régimen autónomo de experiencia que no es reducible a la lógica, la razón o la moralidad. Para comenzar esta labor, necesitamos examinar antes los criterios mediante los cuales los proyectos socialmente comprometidos están articulados en la actualidad.

28. Digo esquizofrénicamente, ya que Benjamin aboga por las nuevas tecnologías y las audiencias en masa, mientras que Debord critica mordazmente una sociedad de consumo de masas.